Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: una querrela de largo recorrido*

Poetry as Knowledge versus Poetry as Communication: A Long Term Complaint

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS

Dep. Filosofía, Lógica y Estética
Universidad de Salamanca
Edificio F.E.S., Av. Francisco Tomás y Valiente, s/n.
Salamanca, 37007
beneitezr@usal.es
Orcid ID 0000-0002-5745-3452

RECIBIDO: 21 DE AGOSTO DE 2016
ACEPTADO: 31 DE OCTUBRE DE 2016

Resumen: Durante la segunda mitad del siglo xx, la poesía española experimentó diferentes enfrentamientos generacionales que, en la mayoría de los casos, evidencian una comprensión bipolar del hecho literario. Uno de los debates más productivos desde el punto de vista de la teoría literaria es el que impulsaron los partidarios de comprender el poema como un acto eminentemente comunicativo frente a quienes defendían su carácter cognoscitivo. Los protagonistas de esta querrela pertenecían a la primera y segunda generación de poetas de la posguerra, pero sus posiciones han rebasado los límites de aquella controversia de las décadas de los cincuenta y sesenta. El análisis detallado y la comparación de sus posturas muestra que la polémica conocimiento frente a comunicación apuntaba en realidad a una problemática de mayor alcance: la de comprender la representación literaria en un sentido productivo o reproductivo. De ahí que, lejos de zanjarse en la síntesis valentiana de una poesía que conoce y comunica, el debate continuase presente en décadas posteriores, como la de los años ochenta y noventa, extendiéndose probablemente hasta nuestros días.

Palabras clave: Poesía española contemporánea. Boussoño. *Generación del 50*. Alicia Bajo Cero. Poesía de la experiencia.

Abstract: During the second half of the twentieth century, various generational conflicts emerged amongst poets as a result of a bipolar understanding of literary creations. One of the most significant issues, from the Literary Theory point of view, was the understanding of poems as pure communicative acts versus their interpretation as a source of knowledge. The protagonists of this complaint belonged to the first and second poetical generation of the post-war period, but their positions have exceeded the limits of that controversy in the decades of the fifties and sixties. This dispute revolving around expression versus knowledge can be read as a superficial manifestation of a much more relevant question: the understanding of literary representation as a productive or a reproductive act. Far from Valente's reading of poetry as a synthesis between the two, these bipolar modes of interpretation still stand –decades after the original dispute– and could be unravel in contemporary poetic reflections.

Keywords: Contemporary Spanish Poetry. Boussoño. *Generación del 50*. Alicia Bajo Cero. Poetry of the Experience.

* Este trabajo se integra entre los resultados del *Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes* (Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca).

LA RAÍZ: BOUSOÑO Y LA *GENERACIÓN DEL 50*

Aunque con una primera formulación explícita por parte de Celaya,¹ el origen de este enfrentamiento literario, acerca de la función cognoscitiva o comunicativa de la poesía, se remonta a las tesis defendidas por Vicente Aleixandre en una serie de aforismos publicados en el número 59 de la revista *Ínsula* y el volumen 48 de *España*,² y se sitúa dentro de la corriente rehumanizadora con la que se ha caracterizado a la poesía de posguerra. Allí podían leerse sentencias como: “Toda poesía es multitudinaria en potencia, o no es” o, más concretamente con relación a la mencionada polémica, “No hay más que un poema verdadero: el de la inmanente comunicación” (657). Por otro lado, como ha señalado Juan José Lanz (30), estos planteamientos de Aleixandre fueron respaldados por la mayoría de los poetas representados en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Ribes y teorizados por Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*. Con diversas y matizadas perspectivas, las poéticas recogidas por Ribes secundaban la visión de Aleixandre de una poesía entendida como medio de expresión y comunicación entre poeta y sociedad. Quedaba manifiesta así, tanto desde las actitudes más relacionadas con el realismo social como desde aquellas de cariz más intimista, la idea de que la poesía debía cumplir una función comunicativa que trasladara determinados contenidos (sentimentales, conceptuales, lingüísticos, etc.) a un público capaz de compartir dicho mensaje.

A pesar de que no existía una postura unánime y no todos los poetas se pronunciaron a propósito de esta cuestión –ni dentro ni fuera de la antología de Ribes–, la fórmula “poesía como comunicación” no encontró una oposición explícita hasta la aparición de una serie de artículos y textos firmados por algunos de los autores de la que sería la “generación sucesoria”. El disenso protagonizado por estos jóvenes poetas tomó como objeto de la polémica no tanto a la poesía y las poéticas de sus predecesores –que ya por aquellos años habían desarrollado perspectivas diferentes a las mantenidas en etapas anteriores–, como a la teoría planteada por Bousoño.

En su *Teoría de la expresión poética*, Bousoño trata de dotar de un marco teórico y científico a las prácticas y discursos de la poesía de aquel momento,

1. Carme Riera señala que fue este quien en una conferencia, en enero de 1950, utilizara antes que Aleixandre la fórmula “el arte es comunicación” (151).

2. Noviembre de 1950, n° 59, pp. 1-2 y diciembre de 1950, n° 48, s.p., respectivamente. Con posterioridad, fueron recogidos, bajo el título de “Poesía, moral, público”, en sus *Obras completas*.

sin menoscabar el carácter general y diacrónico de su propuesta. Por ello, afirma situarse en una posición intermedia entre la Estilística y la Estética, es decir, operando mediante un razonamiento inductivo que parta de una indagación estilística con la que elaborar, posteriormente, determinadas conclusiones teóricas. Asimismo, hace explícita la dependencia con respecto a la sensibilidad del receptor que, de acuerdo con su planteamiento, todo estudio sobre poesía debería tener:

Para nuestra información hemos consultado primordialmente a la sensibilidad, y solo tras esa previa consulta nos atrevimos a operar intelectualmente. Es decir, hemos realizado un análisis de nuestra intuición de lectores, un análisis de la impresión recibida al pasar nuestra psique por una determinada zona del poema. (1952, 11)

Sin embargo, a pesar de estas referencias metodológicas, el estudio aparece estructurado de manera inversa: exponiendo en primer lugar la “Fundamentación teórica” y definición del hecho poético defendida, y desarrollando, en los apartados subsiguientes, los análisis textuales que le habrían llevado hasta ella —hecho que, por otro lado, el propio Bousoño señalará al comienzo del texto en ediciones posteriores—.

El título del capítulo inicial —“La poesía como comunicación”— se encarga ya de hacer evidente cuál va a ser la tesis propuesta por el autor. De este modo, y a partir de una temprana definición de qué es la poesía, Bousoño dedica esta primera parte del volumen a descomponer y examinar los elementos del razonamiento que le ha conducido a tal formulación: “Nuestra inicial afirmación será esta: poesía es, ante todo, *comunicación*, establecida con meras palabras, de un contenido *psíquico* sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis” (1952, 18). Pese a recalcar que la poesía es “ante todo, *comunicación*” aquí también se mantiene la idea de que esta es un modo particular de conocimiento para el hombre, noción, por otro lado, de larga tradición en el terreno de la Estética y presente ya en la caracterización de la “poesía inspirada” elaborada por Platón o las interpretaciones de la *Poética* de Aristóteles. No podrían entenderse de otra manera las palabras “como formando un todo”, incluidas en su definición, que no dejan de remitir a un tipo de aprehensión diferente de la realidad, aunque a ello se sume un marcado carácter instrumental que hace de la poesía un medio (“con meras palabras”) por el que establecer una comunicación entre poeta y sociedad. Ciertamente, la tesis que subyace a todas estas especificaciones es la mis-

ma que se trataba a propósito de la poesía de posguerra: alcanzar una poesía que sea capaz de unir a la sociedad, rechazando con ello cierto tipo de autonomía textual, que era entendida como rasgo estetizante y deshumanizador.

Pero, tal y como supo ver la segunda generación de posguerra, esta huida de las formas –a la que se aspiraba y que era entendida como solución a la ineficacia poética– podía caer en la misma dictadura de la que se estaba escapando, ya que esos contenidos a los que debía atender ahora la poesía social terminarían por convertirse en clichés y, por tanto, en temas vaciados de significado. Con una clara conciencia de la cuestión de la mediación poética, así lo refería José Ángel Valente en su conocido texto, de 1961, “Tendencia y estilo”:

Es curioso que una promoción de escritores que pretende orientarse hacia el realismo corra de ese modo un riesgo cierto de irrealismo o formalismo temático. Abundan los poetas con tendencia y escasean los poetas con estilo, es decir, con capacidad para zambullirse bajo las superficies temáticas, tan propicias al oportunismo y a la medianía. (50)

No obstante, la contestación a la tesis de Bousño tiene como primer protagonista a Carlos Barral. Lo hará con un artículo publicado en 1953 –desde las páginas de *Laye*– y titulado “Poesía no es comunicación”, al que se sumará posteriormente el texto de Gil de Biedma “Poesía y comunicación”, aparecido en *Cuadernos hispanoamericanos*. A este enfrentamiento inicial le seguirán dos más: uno, en 1958, protagonizado por Enrique Badosa, en *Papeles de Son Armadans*, y otro –que dejará en suspenso la polémica– encarnado en las poéticas de algunos de los autores recogidos en la antología *Poesía última* de Francisco Ribes en 1963, entre las que destacará la de José Ángel Valente, a la que se acaba de hacer mención.

De este modo, si la estilística de Bousño, heredera de la escuela española de Dámaso Alonso, asumía la necesidad de otorgar un estatus científico al estudio de la literatura, los presupuestos teóricos de los colaboradores de *Laye* –revista donde tiene lugar esa primera respuesta a las tesis de “poesía como comunicación” y en la que participaron con diversos textos tanto Barral, como Gil de Biedma y Badosa– partían de una idéntica pretensión, así como del deseo por que el intelectual adquiriese un fuerte compromiso social. La diferencia residiría en que mientras el primero seguía los dictámenes marcados por la lingüística de Saussure y las distintas propuestas estilísticas europeas (Croce, Vossler y Spitzer), el equipo de *Laye* –con su defensa de la autonomía de la obra y la importancia del lector– se situaba en la estela del Estructuralis-

mo, el New Criticism y lo que, con posterioridad, se conocerá como Estética de la recepción y que en aquellos años ya empezaba a ocupar también a autores españoles como Josep Maria Castellet en su *La hora del lector*.

Primero Barral y después Biedma basarán su rechazo de la teoría bousoniana en la idea de que el contenido que se expresa en un poema no puede quedar reducido a la transmisión de algo anterior a este, sino que únicamente llega a tener lugar en él. Siguiendo en este punto a T. S. Eliot, ambos poetas estarían defendiendo la capacidad productiva de la forma literaria y su especificidad frente al uso comunicativo del lenguaje. En el texto que Gil de Biedma dedica a la polémica, el autor hace explícita su adhesión a las tesis de Barral citando un fragmento del artículo “Poesía no es comunicación” de este último, en el que se trata, precisamente, dicho aspecto:

Como dice Carlos Barral, la comunicación así entendida “supone la pre-existencia al poema de un contenido psíquico que pudiera ser explicado idiomáticamente y que es transmitido, por medio de una manipulación estética de la lengua, al lector en el acto de la lectura”. (1999, 22)

Otro de los problemas apuntados por Barral es que al presuponer que existe un contenido previo dependiente del poeta, que el poema se encarga de comunicar, se estaría eliminando el papel central del lector como intérprete y receptor del texto, además de impidiendo que existan tantas lecturas y sentidos como sujetos. La comprensión del poema como un código a descifrar para alcanzar los supuestos contenidos psíquicos que este ha de comunicar reduce el hecho poemático no ya a aquello presente en el texto, sino a una instancia reguladora anterior encarnada en el poeta. Y, por supuesto, olvida el potencial mediador de la palabra poética. Por tanto, para Barral en primer lugar y el resto de poetas a continuación, el poema no comunica conocimiento, sino que lo genera al constituirse como tal, expresando un contenido producido en el propio texto y para el que es necesaria tanto la existencia del poeta, como del lector (además del poema, podríamos añadir):

El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe. Del mismo modo en la lectura el poema adquiere del lector su total contenido lírico a partir de un esfuerzo de colaboración que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico. La lectura poética consiste en un verdadero acto poético, como el del creador, si bien de otro signo con relación al poema. Existe una esterilidad de lectura del mismo modo que una esterilidad creadora. (1988, 151)

Por su parte, Gil de Biedma defendió una postura común a la de Barral en el artículo “Poesía y comunicación”, aparecido dos años después que el de aquel y recogido, prácticamente sin alteraciones, en el prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot. En él, Biedma trata de distinguir entre tres tipos de comunicación poética –una de carácter meramente transmisor, otra inconsciente y una última como conocimiento–, para acabar defendiendo la tercera de ellas, por ser la única que, desde su perspectiva, no depende de un conocimiento previo a la actividad creadora. Aun así, el planteamiento de Biedma se sitúa en un punto que concilia la parte comunicativa de la poesía con la cognoscitiva, sin descuidar la idea de autonomía del texto literario heredada de Eliot:

Por lo visto, no toda comunicación “a través de meras palabras” es poesía, a pesar de la afirmación de Carlos Bousoño. Tiene que haber algo más. Y ese algo más no es otra cosa que la intención formal, raíz de todo poema: la voluntad, por parte del poeta, de hacer un poema (y, correlativamente, la voluntad por parte del lector de *leer* un poema) [...] no basta la sola comunicación afectiva: ha de existir, además, una contemplación. Quizá pudiera hablarse, en última instancia, de una mera comunicación estética: lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de realidad propia. (1999, 26-27; cursiva original)

Como consecuencia de esta confrontación, Bousoño decidió realizar una serie de precisiones en la segunda edición de su *Teoría de la expresión poética*, en la que, a pesar de mantener y defender su tesis inicial de que la poesía es comunicación, introdujo algunas modificaciones con las que recoge o puntualiza aquellos aspectos que, tanto Barral como Biedma, le habían criticado. Así, a propósito de la idea, mencionada por ambos poetas, que reivindica la incidencia del lenguaje literario en la formación de la realidad poemática, Bousoño incluye un nuevo epígrafe, titulado “Forma literaria configuradora”. En él, el académico se hace eco de las críticas recibidas en relación con esta cuestión, aunque alude a ellas de manera general y sin otorgarles demasiado peso dentro de su argumentación:

Entiendo, en suma, que el poeta, incitado por algo exterior o interior, al resolverse a escribir, va comunicando un contenido psíquico configurado en parte por la forma misma literaria que ha elegido, e incluso por el borroso vislumbre de la palabra no dicha aún. (1956, 29-30)

Si bien ese “en parte” sigue restándole importancia a la “forma” literaria, no deja de sintonizar con el sentido defendido por Barral y Biedma de un tipo de expresión poética dependiente de su propia formación en tanto que tal. Asimismo, Bousño modifica la definición que en un primer momento había dado de poesía, haciendo hincapié ahora en los puntos más controvertidos desde la perspectiva del conocimiento propiciado por el hecho poemático:

Nuestra inicial afirmación será esta: poesía es, ante todo, *comunicación*, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico *tal como es* (con su plural aspecto conceptual-afectivo-sensóreo), conocido por el espíritu sintéticamente como formando un todo particular. (1956, 20; cursiva original)

No obstante, la reelaboración de ciertos enunciados como “contenido psíquico *tal como es*” y “conocido por el espíritu sintéticamente” presenta una serie de incógnitas o problemas interpretativos que no quedan del todo resueltos en el texto, incluso siendo estas las fórmulas a las que el mismo Bousño dedica más atención. Ya que el propio autor afirma tener como uno de sus horizontes de trabajo la disciplina que Baumgarten bautizó como Estética, lo más adecuado sería abordar los problemas propios a esta y presentes en su estudio desde ese mismo ámbito de conocimiento, para tratar así de ofrecer el sentido oportuno de sus tesis. De este modo, si atendemos al primero de los aspectos mencionados y del que se ocupan las siguientes páginas del libro –ese “contenido psíquico *tal como es*”– nos encontramos con un pequeño desajuste entre lo expresado en la definición y la explicación que el autor va a hacer de sus componentes. La aclaración añadida a esta fórmula –“(con su plural aspecto conceptual-afectivo-sensóreo)”–, presente ya en la primera definición dada por el crítico, prepara la siguiente afirmación incluida en el enunciado de Bousño, aquella que se refiere a un tipo de conocimiento sintético de ese mismo “contenido psíquico”. Pero, teniendo en cuenta las modificaciones llevadas a cabo por el autor, el problema surge al contrastar tal aseveración, es decir, la que se refiere a la manera en que se produce el conocimiento con la especificación de qué implica ese “tal como es”, pues nos sitúa ante dos posibles vías de sentido, entre las que resulta complejo saber cuál escoger.

Así si, al hablar de un tipo de conocimiento sintético, Bousño se está refiriendo a que el poeta no podría distinguir, analíticamente, los tres aspectos de los que se compone el contenido psíquico, a saber, el conceptual, el afectivo y el sensóreo, ello impediría que, como se afirma posteriormente, sí tuviese la capacidad de evitar que predominase el componente conceptual:

Quedamos, pues, en que un poema (o un instante poético) puede ser, de hecho, *prácticamente* solo afectivo o *prácticamente* solo sensorial. Hemos de entender que, en cambio, no puede consistir únicamente en conceptos, pues los conceptos, en cuanto tales, ostentan un carácter genérico que se opone a nuestra definición de la poesía como contemplación espiritual de un contenido anímico *particularizado*. (1956, 23; cursiva original)

Por otra parte, esta opción estaría respaldando, al contrario de lo que supuestamente pretende mantener Bousoño, el argumento elaborado por Barral y Biedma de que es en el proceso creativo donde finalmente adquieren forma y sentido esos contenidos psíquicos.

Si, por el contrario, el término “sintéticamente” alude a la conocida distinción, a la que por otra parte no se hace referencia, entre los “juicios analíticos” y los “juicios sintéticos” desarrollada por Kant y clave en su *Estética*, el autor no clarifica si, efectivamente, se refiere a un tipo de conocimiento *informativo* en el que el poeta elabora un “contenido psíquico” extensivo –basado en la experiencia o no– y, por lo tanto, diferente a una realidad ya aprehendida. O, de manera inversa, se trata, únicamente, de un acto de comunicación *explicativo*, generado a partir de la contemplación –con la que, en esta nueva edición, se caracteriza el modo de proceder de ese conocimiento–, de algo previamente conocido:

La emoción poética no es la misma que para entendernos hemos llamado “de la vida real”, pues esta última (hablo, por supuesto, de un caso puro) únicamente *se siente*, mientras aquella *se contempla*. El concepto de *contemplación*, o su sinónimo, antes utilizado, “conocimiento por el espíritu”, acaso requiera un brevísimo comentario. Con tales vocablos he querido significar lo que otros tratadistas denominan “percepción” o “recuerdo tranquilo”, “rememoración desde la calma”, etc., de un contenido anímico. En fin, la emoción lírica no es sin más emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. (1956, 24; cursiva original)³

A esta doble vía interpretativa, habría que añadir el hecho de que en su propia aclaración sobre la triple composición de esos “contenidos psíquicos”,

3. Con esta idea Bousoño está haciendo directa alusión a la crítica realizada por Gil de Biedma a propósito de la mediación implícita en el acto creativo (Gil de Biedma 1999, 21-23).

Bousoño no entiende tal proceso de conocimiento sintéticamente –utilizando ahora el término en su acepción más generalizada–, sino de manera secuenciada (1956, 21): primero hay una percepción, después una generalización en función de un concepto y, por último, un juicio afectivo, sin que se determine además si la síntesis se produce con anterioridad o posterioridad a la contemplación. Y lo hace presuponiendo, por otro lado, que realmente sea factible (sin tener en cuenta estadios primigenios) la experimentación de determinadas realidades al margen de los conceptos. Unas páginas más adelante, por el contrario, precisa: “Intento sugerir que un contenido anímico (con sus tres vetas: la conceptual, la afectiva, la sensórica) es casi siempre un sintético complejo de complejos a su vez sintéticos. Porque tampoco es separable el elemento afectivo del sensorial o del conceptual” (1956, 45-46). En este sentido y como última precisión a la nueva definición formulada, puede leerse:

Resumiendo: designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (unión de lo conceptual, lo afectivo y lo sensórico), imaginada o real, pero en todo caso previamente *conocida, contemplada* por el espíritu como formando un todo particular, una síntesis, a la que se añade, secundariamente, una cierta dosis de placer. [...] La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento (conocimiento de lo singular psíquico por medio de la fantasía) y en su etapa postrera, un acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás hombres. Nosotros solo podemos iluminar científicamente este segundo instante. A él reduciremos toda la atención del presente libro. (1956, 26; cursiva original)

En los dos capítulos que siguen a esta tesis inicial, el autor continúa matizando algunas de las cuestiones relacionadas con la definición del hecho poético: si antes el adverbio *sintéticamente* hacía alusión al proceso cognoscitivo, ahora el adjetivo *sintético* sirve para caracterizar a unos contenidos psíquicos, no expresables por una lengua esencialmente analítica (1956, 43-51). El propósito de Bousoño aquí es claro: contestar a la crítica efectuada por Barral y Biedma en relación con la posibilidad de comunicar esos mismos contenidos sin la necesidad de que haya una intervención literaria.

Sin embargo, la ambigüedad de las palabras y conceptos utilizados por Bousoño, y su declarada decisión de no ocuparse de la fase cognoscitiva de la poesía, dificultan la comprensión de cómo y dónde se genera ese conocimiento

—a pesar de que ahora sí se haga manifiesta la idea de que es indiferente que este proceda de la experiencia o de la imaginación—. Por ello, la mayoría de las respuestas suscitadas por esta teoría estarán encaminadas a resaltar la importancia de entender el poema como proceso cognoscitivo, en contraposición a un tipo de aprehensión previa de los contenidos.

De este modo, y tras la réplica de Bousoño, Badosa, por su parte, continuará defendiendo [en su artículo de 1958 (en *Papeles de Son Armadans*)] las tesis de Barral y Biedma, a saber, el rechazo a la posibilidad de que la poesía proporcione un conocimiento diferente al producido en el poema. Desde esta perspectiva, la escritura será precisamente la encargada de conformar una realidad que hasta ese mismo momento no habría sido aprehendida de idéntica forma a como se presenta en el poema. Con esta nueva aportación de Enrique Badosa se evidencia que las precisiones realizadas por Bousoño no habrían terminado por convencer a este grupo de poetas catalanes y que, por tanto, la polémica no había llegado a su fin o, al menos, no se había resuelto.

En tal sentido, aunque fuera ya de ese contexto, una de las últimas fases de esta serie de argumentaciones y contraargumentaciones explícitas tendrá como escenario a la antología de Ribes, *Poesía última*. Para el tema que nos ocupa, entre las poéticas allí recogidas, y situadas mayoritariamente del lado del “conocimiento poético”, destaca la realizada por José Ángel Valente —titulada “Conocimiento y comunicación”—, ya que será la que de manera más directa y completa aborde el problema. En este texto, el poeta tratará de dar por zanjada la controversia al afirmar que la poesía no podría existir sin su realización en acto comunicativo, pero siempre teniendo en cuenta que aquello que se comunica depende exclusivamente del proceso cognoscitivo habido en el poema:

Por existir solo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el conocimiento poético conlleva no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta en el acto mismo de la creación. (46; cursiva original)

Valente se acerca, además, a Bousoño a través del uso de cierta terminología empleada por este (y heredada de Dámaso Alonso), al hablar del material con el que se construye el poema como una experiencia que se conoce “en su

compleja síntesis o en su particular unicidad” (44) y no de otro modo. Aun así, lo determinante para Valente, igual que para los poetas de *Laye*, es el papel fundamental que la escritura poética desempeña en la relación entre poeta y realidad, pues solo a través de esta se lograría dar cuerpo a un contenido hasta el momento desconocido: “Precisamente sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo un *gran caer en la cuenta*” (42). También en su ensayo “Literatura e ideología”, Valente ratifica la perspectiva, ya defendida por Gil de Biedma, de un contenido poemático generado en el propio proceso de escritura:

No pretendo, por supuesto, excluir el elemento comunicativo. Se trata solo de que este no llegue a invalidar el sentido primario de la palabra poética [...] Para considerar la comunicación como lo primordial o característico del acto creador sería necesario que el poeta dispusiese al iniciar el poema de un material previamente conocido que se propusiera comunicar. (58)

Es decir, Valente vuelve a insistir en la imposibilidad de defender una aprehensión de la realidad ajena a la propia facultad cognoscitiva del sujeto; un problema que, por otra parte, la filosofía de Kant y del idealismo alemán (Fichte, Schelling y Hegel) ya habían abordado por extenso con siglo y medio de antelación.

A pesar de todo ello y a la vista de que, finalmente, unos y otros coinciden en que la poesía es conocimiento y también comunicación –aunque se otorgue prioridad a alguno de estos dos elementos–, lo que debe plantearse aquí es si en realidad se está hablando más bien del viejo concepto de “mimesis” en un sentido productivo o reproductivo. Y esa es la idea que, al fin y al cabo, se desprende de los posicionamientos expuestos hasta ahora: el conocimiento de una realidad, bien sea previo o simultáneo a la escritura poética, y el acto comunicativo con el que culmina el poema son para ambas facciones, si no su determinación última, sí componentes necesarios. El cruce de posturas y la recurrencia de los interrogantes que suscitan estarían apuntando, entonces, a la necesidad de comprender tales enfrentamientos desde una concepción amplia del hecho literario y no solo como una querella puntual. Por esto mismo, esta polémica rebasa los límites historiográficos definidos y queda referida a un planteamiento de mayor alcance y presente en este y otros momentos de la literatura española reciente.

EL PROBLEMA: PRODUCCIÓN O REPRODUCCIÓN

El problema y su conflicto radican entonces, más bien, en si el poema produce o reproduce lo real, en cualquiera de sus ámbitos. En el fondo, se trata de dos perspectivas estéticas fundamentales para la comprensión y desarrollo de la literatura. La reducción de esta compleja relación bien a un paradigma “referencialista” con énfasis en la comunicación, bien a otro “informalista”, determinado por un tipo de conocimiento y expresión pretendidamente autónomos, estaría imposibilitando la comprensión integral de la práctica poética. Las posiciones más extremistas de ambas posturas estarían obviando que, por un lado, toda literatura –en tanto que expresión lingüística– es, finalmente, realista, en el sentido de que participa del sistema llamado lenguaje y con ello del modo en que aprehendemos lo real. Y, por otro lado, que cualquier trabajo poético lleva asociado de manera inevitable un componente de mediación formal o retórico. De ahí que sea el lenguaje y sus capacidades productivas y performativas las que, de ahora en adelante, asuman todo el protagonismo en el debate literario nacional. Así lo apuntaba Fanny Rubio a propósito de las nociones de compromiso, conocimiento, comunicación, poesía social, etc., protagonistas de las poéticas incluidas en la mencionada antología de Ribes:

Lo que en realidad latía en el fondo de toda esta terminología ambigua (que además cada poeta, como es lógico, interpretaba a su manera) era una toma de conciencia de que la poesía es, ante todo, y sobre todo, una manera específica de tratar el lenguaje, y que la dignidad de ese lenguaje no debía menoscabarse en ningún momento en aras de una determinante preceptiva temática. (Rubio/Falcó 73)

Por ello esa polémica literaria de medio siglo, que ha pasado a la Historia como un enfrentamiento entre la concepción de la poesía como “conocimiento frente a comunicación”, no se zanjará con los escritos de los autores hasta ahora tratados. Ni siquiera lo hará con las réplicas y contrarréplicas que estos suscitaron durante años, sino que continuará latente en el panorama poético español hasta que, nuevamente, un grupo de poetas y algunos críticos vuelvan a posicionarse de manera clara y polémica, en algunos casos, respecto a ese conflicto implícito que se desprendía de la controversia inicial.

En este sentido, uno de los textos que llegará a adquirir carácter programático en la poesía española de finales del siglo XX, y que servirá como impulso para una nueva división grupal, es el manifiesto publicado por Luis García

Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, el 8 de enero de 1983, en el diario *El País* y titulado “La otra sentimentalidad”.⁴ Los postulados defendidos por estos autores en aquella publicación estaban encaminados a reclamar una concepción del sujeto poemático que, a pesar de cimentarse en una sentimentalidad común a la del sujeto histórico, evidenciase su carácter proyectivo y ficticio:

Veamos pues: en principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: “Detrás de cada poesía hay un embuste”. Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto imprescindible, *El juego de hacer versos*. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria.

Y de ahí su importancia histórica, su nueva importancia. Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos). Entonces es posible romper con los afectos, volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia. (García Montero/Egea/Salvador 187-88)

A partir de este fragmento y del sentido de conjunto del manifiesto se comprendería que estos autores están del lado del “conocimiento”; de la producción de realidad a partir de la literatura; de esa distinción que reclamaba Gil de Biedma –protagonista de la polémica de medio siglo y a cuyo magisterio ellos mismos apelan aquí y en multitud de ocasiones– entre autor y personaje: “Aunque el poeta a menudo opera con emociones de las que tiene alguna experiencia personal, esta experiencia no es el fundamento de su eficacia poética [...], trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones *posibles*” (Gil de Biedma 1955, 97-98). En definitiva, resultaría plausible pensar que estaban defendiendo, como ellos mismos afirmaban, que “las experiencias deben construirse en los poemas, suceder en las palabras” (García Montero 236-37). Sin embargo, tal posición no ha sido entendida en este sentido dentro del conjunto del sistema literario nacional, ni tampoco refrendada por la propia práctica de los autores. Uno de los grupos que con mayor beligerancia se opondrá al modelo de “la otra sentimentalidad” y, más en concreto, a su ampliación en la

4. Utilizaremos aquí la reedición del texto incluida en el volumen *Confesiones poéticas* de Luis García Montero.

“poesía de la experiencia”, será el colectivo crítico Alicia Bajo Cero.⁵ La contestación ofrecida por Alicia Bajo Cero a la por entonces hegemónica “poesía de la experiencia” basaba su crítica a esta corriente en el propio concepto de realismo que estos poetas estaban manejando.

Conectando con la estética “referencialista” predecesora, frente al escepticismo más inmediato, una de las características con las que se ha tratado de definir este nuevo modelo poético es, precisamente, su retorno a un tipo de poesía de formas claras y temas relacionados con la vida diaria de los individuos, que permitiese un hipotético acercamiento a la sociedad más eficaz que el ensayado por la poesía de posguerra. Por ello, Luis García Montero, uno de los poetas más destacados de la corriente, apostaba por una concepción útil de la literatura que, necesariamente, debía pasar por un uso referencial del lenguaje:

Todo poema es un artificio, eso está claro, porque es una elaboración en un territorio concreto, el de la literatura, que no puede confundirse genéticamente con la vida. Lo que ocurre es que los artificios tienen siempre una dirección: a veces se procura que los resultados sean notoriamente ajenos a la realidad; otras veces, por el contrario, se intenta que los poemas parezcan verosímiles, hechos de palabras comunes para contar lo que pasa en la calle, o mejor, lo que pasa en el corazón de la gente que pasa por la calle. (233)

La defensa realizada por este poeta de un tipo de poesía socialmente relevante tiene como trasfondo las lecturas que Juan Carlos Rodríguez, maestro del grupo “la otra sentimentalidad”, desarrollara a propósito de ciertas teorías sociológico-literarias, de perspectiva marxista y psicoanalítica. Para este crítico y teórico de la literatura, el movimiento que posteriormente dará pie a la “poesía de la experiencia” se constituyó como salida a un panorama poético en el que la realidad histórica había dejado de ocupar un espacio propio, en detrimento de una concepción de la experiencia estética como esencia o sustancia inmutable:

La otra sentimentalidad no fue nunca más que otra “cosa”, una más entre todas las demás “cosas poéticas” que flotaban en el mismo charco. Ni

5. Mencionamos aquí solamente este colectivo porque su rechazo de la llamada “poesía de la experiencia” es el más explícito, claro y argumentado. No empleamos la expresión “poesía de la conciencia”, propuesta por otros autores para englobar a todos los poetas opuestos a la “poesía de la experiencia”, porque algunos de los escritores implicados la han rechazado explícitamente.

mejor, ni peor, solo que con una serie de matizaciones específicas. Surgió claramente de esa misma dialéctica entre desustancialización y sustancialización de la política: en el fondo se odiaba la política. [...] El Estado y la política deben existir para organizar al pueblo y desaparecer. [...] Si se aceptaba la desustancialización de la política era precisamente para imaginar una poética no menos desustancializada. No había ningún rincón del alma o del lenguaje que fuera esencialmente poético. (Rodríguez 268)

La idea que Juan Carlos Rodríguez está defendiendo aquí –y que fue la puesta en práctica por la “poesía de la experiencia”– es la de una nueva relación entre lo público y lo privado a través de la poesía (285), en la que el yo ficticio del poeta actúa como correlato objetivo de un sujeto, colectivo, “radicalmente histórico”. Según esta corriente, el lector podría reconocer de este modo la experiencia cotidiana del escritor como una realidad propia y esta se volvería así susceptible de ser sentida y entendida en tanto que renovada forma de “épica subjetiva”. Para cumplir tal objetivo, esta poesía recurrió a un lenguaje claro, narrativo y de estructuras simples, vinculado a una concepción expositiva de cierto realismo literario.

Con ello, se abogaba por un tipo de poesía que lograra restablecer la comunicación entre lector y escritor, que, según afirmaban estos autores, había desaparecido en la década de los setenta. Se estaba intentando dar cabida, además, a la existencia de un proceso gnoseológico proporcionado por la escritura poética –“cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos)”, como se veía con Montero– y también a una comunicación de ese mismo conocimiento, ahora sí, reconocible por el lector. No obstante, como bien ha hecho notar Jenaro Talens, esa exigencia de (re)conectar con el lector, desde una posición dialógica, en ningún caso se hizo efectiva y, por el contrario, ha terminado desvelándose como reclamo y estrategia de acceso al canon:

De este modo se ha hecho posible convertir el juego de la “ficcionalización” propio de gran parte de la poesía producida en la década de los años ochenta en una aparente forma de “distanciamiento” respecto al carácter de narración de la experiencia que caracterizó a muchos de los integrantes de la generación del 50. Y digo aparente porque en ambos casos perdura la voluntad de un sujeto central que –con máscara o sin ella– controle y exprese el sentido de “su” discurso. (1989, 27)

Por otra parte, el discurso de la “poesía de la experiencia” perpetuaba con este posicionamiento una comprensión dualista de la práctica poética al oponer al lenguaje claro, directo y transparente de esa poesía “verosímil” otras formas de discurso lírico calificadas de herméticas, opacas e inaccesibles para un público amplio. La consecuencia inmediata de una caracterización de este tipo es que cualquier propuesta de escritura compleja, que no recurra a un lenguaje sencillo o confortable, va a quedar relegada al ámbito de lo hermético, lo incomprensible, lo que solo afecta a la propia subjetividad de un individuo, en definitiva, a lo privado. Con ello se promueve el tópico de que únicamente la poesía con temas y estructuras lingüísticas muy evidentes puede tener no solo un recorrido más amplio entre los potenciales lectores, sino también la capacidad de ejercer como poesía pública, es decir, si se quiere que la poesía tenga cierta repercusión social esta tiene que ser simple.

Pero, obviamente, este planteamiento esconde una trampa. La supuesta transparencia de las propuestas poéticas que se sirven de un habla simple y cercana al uso coloquial es, por supuesto, solo aparente. Estos discursos, como cualquier otro, arrastran una ideología que, en demasiadas ocasiones, tratan de hacer pasar por una supuesta neutralidad. Luis García Montero siempre ha defendido que “si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones” (236). Hay que ejercer, según él, una “poética de los seres normales”. Pero tal y como ha señalado el Colectivo Alicia Bajo Cero:

Es evidente que esta expresión juega con la ambigüedad del término *normal*. Se puede pensar que se refiere al rechazo de las pretenciosidades de cierta poesía burguesa de estilo elevado. *Normal* significa desmarcarse de los presuntos genios, profetas, voces del pueblo, etc. Pero *normal* también significa *normalizado*, es decir, estandarizado, adaptado, sin resistencia a entrar dentro de los parámetros sociales establecidos como hegemónicos. (115; cursiva original)

Con todo esto, esa deseada dimensión pública de la poesía pasa por reconocerse en el texto: es una autoafirmación; reforzar lo ya conocido; perpetuar el código ya asimilado; reproducir. Por eso, y al igual que sucedería con la polémica de los años cincuenta, el rechazo generado por esta propuesta poética vendrá determinado no tanto por la inexistencia de un acto aprehensivo, como

por el origen de ese conocimiento comunicado. Del mismo modo, se volverá a poner en cuestión, como ya hiciera Valente, la ecuación realismo-inmediatez del referente.

Con perspectivas teóricas comunes, aunque de diversa orientación a las de “la otra sentimentalidad”, el colectivo Alicia Bajo Cero realizó una profunda crítica de las bases defendidas por la “poesía de la experiencia” y su estética representacional. Este grupo de escritores entendía que la poesía española de las décadas de los ochenta y los noventa, con la “poesía de la experiencia” a la cabeza, había entrado en un estado de artificioso consenso –muy en sintonía con el momento histórico– que enmascaraba y hacía pasar por natural, lógico y común, determinada forma del hecho literario y de su relación con la sociedad:

La acción “Alicia Bajo Cero” pretende construir una respuesta al estado cultural de concordia y falta de conflictividad cultural, en que la mayor parte de las energías se orientan al aprovechamiento personal y comercial (venta-consumo) de la escritura, donde se fomenta la visión del texto como la elaboración de un individuo dirigida a otros individuos, saltando por encima del sentido social de todo lenguaje, independientemente de su medio o soporte, puesto que todo acto de discurso se produce en/desde una sociedad con sus circunstancias históricas concretas. (23)

Para Alicia Bajo Cero, y en claro conflicto con las premisas defendidas por Juan Carlos Rodríguez a propósito de “la otra sentimentalidad” (271), la “poesía de la experiencia” habría elaborado su discurso poético –teórico y práctico– desde una supuesta falta de ideología que, en realidad, estaría tratando de ocultar el preciso lugar desde el que se escribe, mostrándolo como algo neutral, objetivo y verdadero:

asistimos a una construcción del texto desplegada a partir de mensajes políticos basados en un yo unitario y redondo, carente de fisuras. La realidad, al mismo tiempo, es igual y simultáneamente aceptada tal como es, sin fisura alguna. Si ambas instancias –sujeto y mundo– carecen de conflicto, no es entonces contradictorio que, al servicio de esta no-conflictividad, la escritura literaria de estos textos despliegue continuamente técnicas de impronta sentenciosa y de definición, en tanto dichas técnicas subrayan una posesión, absoluta y controlada, de la verdad, y en tanto, también, la definición misma de lo más externo superficial impone, con poderosa operatividad ideológica, una falsa objetividad. (49)

La nómina de autores que Alicia Bajo Cero sitúa en la órbita de la “poesía de la experiencia” muestra la evidente ampliación que el primigenio grupo de “la otra sentimentalidad” experimenta unos años más tarde. Se refieren en este escrito a las poéticas de Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Vicente Gallego, Álvaro García, Jon Juaristi, Abelardo Linares, Julio Martínez Mesanza, Carlos Marzal, Luis Muñoz, Andrés Trapiello y algunos otros nombres de poetas afines a la mencionada estética. Haciendo un resumen de la caracterización que la crítica habría realizado en torno a esta poesía de la década de los ochenta y los noventa,⁶ el colectivo destaca los siguientes rasgos: verosimilitud e inteligibilidad, narratividad, intimismo y emoción y, por último, nostalgia y temporalidad elegíaca. Como consecuencia o expresión del primer rasgo, el resto de características responderían, para Alicia Bajo Cero, a un intento de la “poesía de la experiencia” por acercar al lector “la versión ideológicamente establecida de la realidad” (82) y, por tanto, una forma de literatura más cercana a la mímesis representativa, creíble y comprensible, que a otros modelos de producción discursiva:

La garantía de inteligibilidad supone un seguro de vida para el proceso de lectura, que actúa en la certeza de que no va a ser desgarrado por una discursivización de la realidad contradictoria con la suya. [...] La valoración de la verosimilitud contribuye, por otra parte, a la adecuación a “lo dado” (que definimos como la proyección de realidad efectuada en función de los valores de la clase media-alta sumergida en un mundo de cultura exclusivizadora y despojada de referencias colectivas). Al uniformizar las escrituras, se contribuye a enmascarar y reducir las potencialidades transformadoras de mundo que el lenguaje genera. [...] Podemos resumir este punto aglutinando la argumentación en torno a los dos polos del lenguaje, el de la proyección y el de la recreación. Admitido que el lenguaje cumple la dualidad de funciones indicada, aquí encontramos un privilegio desequilibrado en favor del polo de la re-presentación, con

6. Así lo sintetizaba García Martín en el apartado dedicado a la poesía del volumen *Historia y crítica de la literatura española* coordinado por Francisco Rico: “Intimismo, neorromanticismo, recuperación de la anécdota, lenguaje coloquial, gusto por contar historias en el poema, por hacer hablar a distintos personajes (abunda el «monólogo dramático»), preferencia por los procedimientos retóricos «invisibles» (los que parecen no existir), amplio uso de la ironía y la parodia, alternancia de estrofas tradicionales con verso libre, preferencia por el marco urbano para situar los poemas son algunos de los rasgos que los críticos han ido señalando como característicos de la poesía última” (1992b, 95).

lo que se fortalece lo ya existente (actual) en perjuicio de lo potencial (futuro). (84-86)

La crítica realizada por Alicia Bajo Cero estaría apuntando, en su sentido más general, hacia el mismo problema que los poetas del medio siglo vieron en la definición de Bousoño: si la escritura poética es entendida únicamente como medio de expresión de una realidad –aunque ficticia– reconocible por el lector, tal punto de vista le estaría restando a la misma parte de su capacidad productiva, en tanto que estructura generadora de conocimiento sobre lo real. De ahí que, como defendía Valente: “El material sobre el que el poeta se dispone a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que el poeta tenga de él, sino que espera precisamente esa clarificación. El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje” (42).

La diferencia, en este sentido, con respecto a la polémica desarrollada por los poetas de medio siglo es que, en este caso, además de poéticas o concepciones teóricas sobre qué sea la poesía, se está poniendo en cuestionamiento la propia forma de escritura, el papel del lenguaje. Así, mientras que la “poesía de la experiencia” practica y defiende un uso “figurativo”, como lo denominó García Martín (1992a), del lenguaje –en el que predomina la norma sintáctica, el habla coloquial y las estructuras clásicas–, Alicia Bajo Cero, en tanto que muestra de la parte contraria, se resiste a aceptar que otros modos de producción discursiva deban ser comprendidos como escritura alejada de la realidad. Así lo afirmaba Antonio Méndez Rubio, integrante de este colectivo, en un artículo dedicado a analizar la normalización del modelo lingüístico, promovida por cierta poesía, durante la Transición española:

La escritura y el arte que podríamos llamar más “abstractos”, “no figurativos” o “de vanguardia”, incluyendo ahí los realismos más conflictivos y autocríticos, no son entonces, como se ha dicho a menudo, una simple evasión de la realidad, sino que trabajan por abrir los muros (reconocimiento, obiedad, tradicionalismo...) con que esa realidad se protege a sí misma como realidad existente o establecida.

Desde una mirada abierta como la de Adorno (o la de Benjamin, o la de Brecht...), realismo y vanguardia no se excluyen necesariamente. Es más: pueden ser repensados desde su cruce crítico o negativo. Para eso, sin embargo, necesita repensarse previamente la relación del lenguaje poético con la catástrofe de lo real, con lo real como catástrofe. (136)

Se vuelve, entonces, a plantear la vieja dicotomía entre vanguardia y tradición, abstracción y figuración, formalismo y naturalismo, etc., que ha caracterizado a la poesía española de finales del siglo XX y que tan presente estuvo en la configuración de la poesía de los años setenta, aquella que, en diversas modalidades, llevara el lenguaje a primer plano (Cuenca 245-51). De ahí que, asumiendo un rechazo similar al de Méndez Rubio en relación con este tipo de simplificaciones, autores como Jenaro Talens hayan abogado por una concepción del lenguaje poético presente en algunos autores de esa generación –tildada de esteticista– en tanto que propuesta realista. Para Talens, este conflicto no puede quedar reducido a la comunicabilidad e inteligibilidad del poema y debe ser entendido en función del papel más o menos activo que se le otorga al lenguaje poético:

Por eso la poesía es una actividad no tanto comunicativa cuanto gnoseológica, porque no solo comporta una configuración determinada de la experiencia, de sus objetos, del yo, y de la relación entre el yo y los objetos, sino que constituye la forma privilegiada de configuración de la experiencia y de renovación de los modos de configuración de la experiencia. Por eso también el quehacer poético es, en último término, no tanto la expresión de un yo subjetivo cuanto una operación sobre la subjetividad. (2005, 139)

De este modo, la bipartición entre conocimiento-comunicación, producción-reproducción, continúa estando presente en el intervalo que media entre la *generación del 50* y la poesía de los ochenta y noventa, es decir, en la escritura desarrollada desde finales de los sesenta y la década de los setenta. Ahora bien, los términos volverán a cambiar y la adscripción de los poetas a un modelo u otro se tornará más difusa, dependiendo de si los relatos generados en torno a las diversas poéticas buscan crear una escuela o grupo –como ocurría con la “poesía de la experiencia” o les sucedió a los *novísimos* y, posteriormente, a la llamada segunda generación del setenta– o, por el contrario, aspiran a atender a la particularidad de cada propuesta (Siles 11).

CONCLUSIÓN

Como bien ha mostrado Juan José Lanz, el debate poético en torno a las ideas de conocimiento y comunicación ni constituye un rasgo exclusivo del pensamiento literario español, ni afecta únicamente a los autores nacionales del me-

dio siglo con su explícita polémica (12-30). En efecto, y así se ha tratado de argumentar aquí, los problemas implícitos en dicha querrela sobrepasan las circunstancias histórico-sociales concretas del discurso poético español de la posguerra y se alinean con diferentes propuestas teóricas sobre el hecho literario desarrolladas desde la época clásica y afianzadas en nuestra Modernidad. En el caso concreto de las poéticas españolas de las décadas de los años cincuenta y sesenta, la necesidad de hacer de la poesía un espacio de actuación que rebasara los límites de una cultura restringida a las capas más altas de la población aparece como trasfondo del dualismo expresivo-cognoscitivo. El camino para lograr el propósito planteado quedaba bifurcado en dos estrategias quizá no tan irreconciliables: tratar de conectar con las vivencias y los intereses del conjunto de la sociedad o hacerles partícipes de lo que ocurría en el poema ampliando su espectro de acción. Solo las vertientes más radicales de ambas estrategias han querido ver en ellas posturas antagónicas cuando, finalmente, la mayoría de los poetas defendía esa doble faceta de raíz romántica asignada a lo poético, pese a inclinar la balanza de alguno de los dos lados. El propio Aleixandre, en su texto de 1951 “Poesía, comunicación”, terminará por afirmar: “—¿*Qué es para usted entonces la poesía? —Una forma de conocimiento amoroso*” (669).

Por ello, el debate, lejos de diluirse en esa síntesis más o menos conciliatoria apuntada con Valente, seguirá subyaciendo a todas aquellas discusiones en las que el viejo concepto de mimesis, y sus diversas acepciones, haga aparición. Es así como se explica el vínculo entre el episodio de mediados del siglo XX y las críticas que Alicia Bajo Cero realiza a la “poesía de la experiencia” en la década de los noventa. La poesía representa un método de conocimiento y comunicación específico debido a que se mueve dentro del ámbito de la ficción y la mediación lingüístico-retórica, en este caso. El problema reside en cuál es la versión de lo real que se comunica e invita a conocer: aquella que reproduce dentro de lo imaginario las conductas y modelos de comprensión estandarizados, y por tanto, accesibles a una mayoría o la que problematiza esas mismas lógicas y pone al lector en una situación de incomodidad ante el “reconocimiento” mimético. En el fondo, el enfrentamiento entre los poetas de la primera posguerra y los de los años cincuenta se cimentaba en un idéntico dilema ante la idea de “compromiso” estético.

De este modo, si las posturas de los cuatro grupos estudiados coincidían en su objetivo, por mucho que difieran en los métodos y resultados, parecería ciertamente provechoso abandonar los acercamientos críticos o teóricos de tendencia bipolar en detrimento de otros más dialécticos. Y es que si algo

de particularmente propio se constata en la poesía española contemporánea, gracias al análisis de la querella “conocimiento frente a comunicación”, es precisamente esa inclinación a generar relatos compresivos y explicativos del hecho literario en términos dicotómicos. Como se ha visto, esta es la estructura que articula los casos de estudio aquí analizados y que hace aún más patentes sus similitudes. Se trata, no obstante, de un tipo de organización que, junto con el método generacional y las antologías, aparece como una constante en nuestra poesía reciente; la de las antinomias. Así, por ejemplo, ya en 2003 Luis Antonio de Villena seguía remitiendo a esa vieja división expresivo-cognoscitiva en *La lógica de Orfeo* para defender que, en esta ocasión, sí se había superado el conflicto:

La tendencia actual [...] consiste en que poetas que han empezado en el realismo meditativo, sin desprenderse del todo de ese aprendizaje, tratan de alcanzar, mezclar o instalarse –en muy diversos grados– en una poesía más próxima al irracionalismo cognoscitivo [...] ocurre igual a la inversa. (28)

Pese a sostener un supuesto sincretismo, los términos de análisis continúan haciéndose dependientes del discurso antinómico. Por tanto, para no seguir reproduciendo categorías que dejan tras de sí buena parte de las cuestiones planteadas en el debate estético, quizá habría que acompañar a esas, por otro lado imprescindibles, herramientas analíticas de una mirada amplia y rica en matices. Es decir, conviene no perder de vista la coyuntura general de las poéticas, y los presupuestos que efectivamente están defendiendo y poniendo en práctica, en detrimento de aparentes y puntuales controversias.

OBRAS CITADAS

- Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. 1.^a ed. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1977.
- Badosa, Enrique. “Primero hablemos de Júpiter: la poesía como medio de conocimiento”. *Papeles de Son Armadans* 28 (1958): 32-46.
- Barral, Carlos. “Poesía no es comunicación”. *Laye* 23 (1953): 23-26.
- Barral, Carlos. “Poesía no es comunicación”. *La revista Laye: estudio y antología*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1988. 190-99.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética: hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid: Gredos, 1952.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética: hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. 2.^a ed. aumentada. Madrid: Gredos, 1956.

- Colectivo Alicia Bajo Cero. *Poesía y poder*. Valencia: Ediciones Bajo Cero/U.E.P.V., 1996.
- Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje". *Poesía* 5-6 (1979-1980): 245-51.
- García Martín, José Luis. *La Poesía Figurativa: crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, 1992a.
- García Martín, José Luis. "La poesía". *Historia y crítica de la literatura española, 9: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Coord. Francisco Rico Manrique. Ed. Darío Villanueva. Barcelona: Crítica, 1992b. 94-156.
- García Montero, Luis. *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1993.
- García Montero, Luis, Javier Egea y Álvaro Salvador. "La otra sentimentalidad". Luis García Montero. *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1993. 185-88.
- Gil de Biedma, Jaime. "Poesía y comunicación". *Cuadernos hispanoamericanos* 67 (1955): 96-101.
- Gil de Biedma, Jaime. "Prólogo". Thomas Stearns Eliot. *Función de la poesía y función de la crítica*. Ed. y trad. Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Tusquets, 1999. 19-28.
- Lanz, Juan José. *Conocimiento y comunicación: textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2009.
- Méndez Rubio, Antonio. "Memoria de la desaparición: notas sobre Poesía y Poder". *Anales de literatura española* 17 (2004): 121-44.
- Ribes, Francisco. *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander: Artes gráficas hermanos Bedia, 1952.
- Ribes, Francisco. *Poesía última*. Madrid: Taurus, 1963.
- Riera, Carme. *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión, 1999.
- Rubio, Fanny, y José Luis Falcó. *Poesía española contemporánea: historia y antología (1939-1980)*. Madrid: Alhambra, 1984.
- Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición". *Ínsula* 505 (1989): 9-11.
- Talens, Jenaro. *De la publicidad como fuente historiográfica*. Valencia: Episteme, 1989.

- Talens, Jenaro. “Contrapolíticas del realismo (De ética, estética y poética)”. *Poesía hispánica contemporánea: ensayos y poemas*. Eds. Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu. Obras completas, 2: Ensayos*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Rec. e introd. Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.
- Villena, Luis Antonio de. *La lógica de Orfeo (Antología)*. Madrid: Visor, 2003.